

## Messy Minimalism

### Voorbij de *white cube*

#### *Wouter Davidts*

In het artikel *The Crux of Minimalism* stelt Hal Foster dat de minimal art erin geslaagd is het project van de modernistische kunst tegelijkertijd te “bedreigen, te vervolledigen en te verlaten”. [1] Bij kunstenaars als Carl Andre, Larry Bell, Dan Flavin, Donald Judd, Sol LeWitt, Robert Morris of Richard Serra bereikt de moderne kunst haar hoogtepunt, haar eindpunt én neemt ze een nieuwe start. De demarche van deze oeuvres situeert zich in de eerste plaats op het niveau van de ruimte. De minimal art morreelt niet alleen in vormelijk opzicht aan de autonomie van de kunst, ze rekent ook af met de transcendentale ruimte van de modernistische kunst. Het minimale kunstwerk staat niet meer ‘op zichzelf’. Het heeft geen autonome scène meer. Het hangt niet in een kader of staat niet op een voetstuk, maar vat post tussen andere ‘objecten’ en laat zich lezen in termen van ‘plaats’. Zo neemt de minimal art afstand van het plaatsloze karakter van veel abstracte kunst. Ze verleent geen toegang meer tot de veilige, autonome ruimte die de kunst ons vroeger bood. De toeschouwer wordt thans teruggeworpen op het ‘hier en nu’ van de ruimte. Hij moet het kunstwerk niet zozeer ontleden aan het oppervlak, als een geïsoleerd object met zijn mediums specifieke eigenschappen, maar dient het te ervaren als een specifieke interventie in een gegeven ruimte. Wanneer *minimal* die ruimte aan het einde van de jaren ‘60 tot onderwerp neemt, valt het begrip ‘ruimte’ echter nog altijd samen met de canonieke *white cube*. De witte kuntruimte, die door Brian O’Doherty in het legendarische essay *Inside the White Cube. The Ideology of the Gallery Space* onder meer wordt uitgeroepen tot ‘het archetypische beeld’, ‘het belangrijkste icoon’, ‘de voornaamste uitvinding’ of ‘een van de grootste triomfen’ van het modernisme, kent met de abstracte kunst van de jaren ‘50 en ‘60 immers een hoogtepunt. [2] De witte wand heeft het ambivalente voordeel van nadrukkelijke aanwezigheid en volledige onzichtbaarheid. Ze doet aan de ene kant de formalistische kwaliteiten van abstracte schilderen en beeldhouwkunst tot hun recht komen, en gedraagt zich aan de andere kant als een neutrale context voor die kunst. De witte wand vertegenwoordigt de universele en internationalistische ruimte van de plaatsloze moderne kunst, en is meteen de architecturale typologie bij uitstek waarmee het modernistische project zich voltooit. Maar wat als men nu de stelling van Foster doortrekt op het niveau van die ruimte? Als de minimal art niet alleen een ‘nieuwe limiet’ maar ook een ‘nieuwe vrijheid’ voor de moderne kunst heeft betekend, en men weet dat die stap vooral een ‘ruimtelijke’ aangelegenheid was, wat zijn dan de gevolgen voor de zogenaamde *default setting* van de minimal art: de *white cube*? [3] Vindt ook de witte kuntruimte in de minimal art haar hoogtepunt, haar einde en een nieuw begin? Leidt de ruimtelijke omwenteling van de minimal art tot een of meerdere nieuwe architecturale typologieën? En zo ja, in welke mate slagen die erin de idealistische premissen van hun modernistische voorganger achter zich te laten? Wat na de *white cube*?

### Sculpture as place.

#### Dan Flavin, Carl Andre en Robert Morris

Met de minimal art begint het streven naar een vorm van sculptuur die in staat is haar context te reveleren. ‘Plaats’ of ‘ruimte’ worden sleutelbegrippen in de artistieke ingreep. Minimal articuleert zowel de plaats die het object inneemt, de plek die de architectuur vrijmaakt, als de ruimte die het bewegende lichaam van een toeschouwer met zich meebrengt. Daarbij voltrekken minimale kunstwerken een ruimtelijke omkering: elke interne, picturale, illusionistische ruimte wordt aan hen onttrokken, opdat die ruimte aan de toeschouwer vervolgens als extern, letterlijk, actueel en fundamenteel publiek kan verschijnen. [4] Door alle interne formele verbanden uit het werk te weren, en betekenis radicaal aan het oppervlak

te situeren, activeert het minimale object de ruimte rondom. Het vestigt de aandacht op zijn context. Binnen die optiek gaan de verschillende minimalkunstenaars weliswaar anders te werk, zowel wat hun materiaal als wat hun ruimtelijke strategie betreft; de *series* van Carl Andre, de *neon tubes* van Dan Flavin, de *specific objects* van Donald Judd, de *boxes* van Anne Truitt, de *grids* van Sol LeWitt, en de *gestalts* van Robert Morris bestrijken een breed spectrum aan ruimtelijke strategieën die, gaande van impliciet tot zeer expliciet, de context van het werk zichtbaar maken. [5] Maar allen hebben ze een ruimtelijke benadering van de 'concrete' context gemeen. Dat blijkt bijvoorbeeld uit een analyse van drie cruciale solotentoonstellingen van Dan Flavin, Robert Morris en Carl Andre, die haast gelijktijdig plaatsvonden in New Yorkse galleries, midden jaren '60. De *November Show (Green Gallery, november 1964)* is de eerste tentoonstelling waarin Dan Flavin uitsluitend met neonbuislampen werkt. Een uitgekiend ensemble van vijf werken beslaat de totale galerieruimte. De *Plywood Show* van Robert Morris (*Green Gallery, december 1964*) is diens eerste *all-minimal* show. Zeven lichtgrijze multiplex sculpturen zijn met uiterste precisie aangebracht op specifieke plaatsen in de galerie: in de hoeken, tegen de muur, op de vloer en aan het plafond. Carl Andre van zijn kant realiseert voor de *Sculpture as Place Show (Tibor de Nagy Gallery, April 1965)* zijn eerste sculptuur voor een specifieke plaats. Drie omvangrijke volumes van gestapelde styrofoam balken vullen hier de galerieruimte. [6]

Het is tekenend dat deze tentoonstellingen zich, al bestaan ze telkens uit afzonderlijke werken, toch als totale 'installaties' aandienen. Zowel bij Flavin, Morris als Andre laat de vormelijke uniformiteit van de presentatie toe dat deze wordt gelezen als een geheel, met de ruimte van de galerie als 'drager'. Daartoe wordt telkens een specifiek materiaal gecombineerd met een duidelijke operatie: met lichtunits in een uitgekiende plaatsing creëert Flavin een visueel overweldigend ensemble, een ervaringskamer; Morris relateert sculpturale elementen aan de basiscomponenten van een kamer, en articuleert zo juist de begrenzingen van de ruimte; terwijl Andre, door de ruimte letterlijk met sculpturale volumes op te vullen of te versperren, de negatieve of 'rest'-ruimte van de kamer blootlegt. Opmerkelijk is daarbij dat deze – in wezen formele – bewerkingen telkens uitlopen op een haast abstracte, objectief meetbare behandeling van de betreffende ruimte. Men kan ze volumetrisch ontleden: bij Flavin verschijnt de ruimte als een positief volume, hij 'belicht' de beschikbare ruimte; bij Andre als een negatief volume, hij toont de ruimtelijke massa die naast een sculptuur overblijft; en Morris toont net hoe die ruimte als entiteit geconstrueerd wordt – hij lijnt er de constituerende elementen van af.

In elk van de drie projecten is de presentatiecontext in de ervaring van het werk opgenomen. De toeschouwer moet zich in, rond of door het werk bewegen. Hij wordt attent gemaakt op het feit dat zijn ervaring zich afspeelt in een reële ruimte en tijd, en dat zijn lichaam die ervaring mee bepaalt. Aangezien de minimal art, in haar fenomenologische exploratie van de tentoonstellingsruimte, de toeschouwer bewust maakt van de condities van zijn eigen ervaring, komt een 'minimal' presentatie in wezen neer op een 'ervaring van de ervaring' (dat wordt later het uitgangspunt voor Michael Fried's kritiek op het theatrale karakter van minimal art). Minimal behandelt de tentoonstellingsruimte niet louter meer als een plaats voor het presenteren van objecten, maar ontwikkelt ze als een plaats waarin strikt genomen het presenteren zelf gepresenteerd wordt. [7] Alleen ervaart de minimal art het moment waarop dat presenteren plaatsvindt als een pure, transparante, volmaakte *presence*. De minimal art gaat voorbij aan de fundamentele 'materialiteit' van de presentatiecontext, in wezen de materialiteit en specificiteit van de architectuur waarin het presenteren plaatsvindt. Minimalistische objecten articuleren hun presentatiecontext alleen in abstracte zin. Ze ontvouwen geen specifieke of singuliere kwaliteiten van de ruimte – of van de *white cubes* in kwestie – maar lezen de ruimte louter in termen van schaal, diepte, volume of massa. Exemplarisch voor deze negatie van de concrete materialiteit van tentoonstellingsruimtes is het tweede essay uit de reeks *Notes on Sculpture* (1966) van Robert Morris. Morris begint met de stelling dat "het betere werk de betekenissen uit het kunstwerk haalt en ze in functie stelt van ruimte, licht en de blik van de toeschouwer"; op het moment dat men echter een bespreking verwacht van die diversiteit aan mogelijke ruimtes, heeft Morris het over "kubusachtige vormen, afmetingen en proporties". Minimal art maakt ons bewust van het feit dat er een context is, maar hoe die er precies uitziet en wat ze precies te 'betekenen' heeft, is nog niet aan de orde. Voor minimal speelt de ervaring van een kunstwerk zich af in drie

ruimtes: de letterlijke ruimte die het kunstwerk in beslag neemt, de ruimte waarin het kunstwerk zich bevindt, en de ervaringsruimte die ontstaat doordat het lichaam van de toeschouwer zich door de ruimte beweegt. Deze drie ruimtes worden echter geconcipieerd als 'vormen,' als formele of sculpturale entiteiten met diverse schalen, afmetingen en proporties. Morris omschrijft ruimte als een 'totale' entiteit, die "hopelijk door de aanwezigheid van het object in zekere zin veranderd wordt". Object en ruimte staan los van mekaar; slechts in de confrontatie, op het moment dat object en ruimte samenkomen, treedt de context als dusdanig naar voor. Morris spreekt in dat verband over "the known constant" en "the experienced variable". De 'gestalt' (van bijvoorbeeld een kubus) vormt een stabiele, autonome vorm – een ondeelbare en onoplosbare eenheid (*a whole*) – waarvan "de belangrijkste esthetische kenmerken niet intrinsiek zijn aan die vorm, maar afhankelijk van en variabel naargelang de particuliere ruimte, het licht en het concrete standpunt van de toeschouwer". [8] Hij gaat er inderdaad van uit dat ruimte de ervaring van de 'gekende vorm' conditioneert, maar leest die beïnvloeding zuiver vanuit een fenomenologisch en 'gestaltpsychologisch' discours. De semantische relatie tussen ruimte en werk speelt geen rol; de ruimte is een formele conditie, en nog niet het (kritische) 'onderwerp' van de artistieke ingreep. De ruimte treedt op als een scherm voor de ervaring van kunstwerken. Die ervaring is gekenmerkt door een visuele letterlijkheid, die variabel is naargelang de 'omstandigheden', met name ruimte en licht. Om zo'n ervaring te laten plaatsvinden is die ruimte, zoals Donald Judd ooit bondig stelde, best "rechthoekig, hoog en simpel". [9]

De verruimtelijking van de minimal art blijft bovendien in hoge mate gebonden aan het kader van de traditionele media. De ruimtelijke demarches van Flavin, Morris én Andre verhouden zich initieel tot het heersende Greenbergiaanse discours van mediums specificiteit. [10] Waar de formalistische autonomie van de kunst voordien werd gegarandeerd door het kader of de sokkel, fungeert nu de totale ruimte van de galerie als 'drager'. Een schets voor de *November Show (Green Gallery, november 1964)* van Flavin toont haarfijn hoezeer hij de tentoonstellingsruimte als een drie-dimensionaal *canvas* behandelt, een velum waarop een ensemble werken zich ontplooit. De contouren van de architectuur zijn wel aangegeven – inclus de verspringingen in de wand – maar de ruimte verschijnt vooral als een doorzichtig doek waarop de buislampen worden uitgezet, als zips uit schilderijen van Barnett Newman. Dezelfde ruimtelijke abstrahering spreekt uit een schets van hetzelfde jaar, dit keer een studie voor *The Nominal Three (to William of Ockham)*. Hier herleidt Flavin de ruimte tot een minimaal rechthoekig lijnenperspectief, dat als kader optreedt voor zijn seriële, quasi-schilderkunstige structuren. Als 'drager' blijft de ruimte onbepaald, ze is nooit aan één specifiek werk gebonden. Op een vraag naar de implicaties van het verhuizen van zijn werk, antwoordt Andre laconiek dat hij zich niet geobsedeerd voelt door de singulariteit van ruimtes, en evenmin vindt hij dat ruimtes singulier zijn. Meer nog, de ruimtes waarvoor hij werkt zijn slechts 'generische' ruimtes, waardoor het niet echt uitmaakt waar een werk precies terecht komt. Vervolgens benoemt Andre die 'generische' ruimtes: "galerieruimtes, private woningen, musea, publieke ruimtes en uiteenlopende plaatsen in openlucht." [11]

De generische ruimte van de *white cube* zit de abstracte ruimtebenadering van Flavin, Morris of Andre als gegoten. De *white cube* vertaalt immers het best de paradoxale manier waarop minimal art de presentatiecontext opvat: noch specifiek, dus generisch, noch willekeurig, dus bepaald. De witte kunstruimte ontkent tegelijk haar eigen materialiteit en specificiteit, én levert toch een uiterst bepaalde context af. Ze benadert het dichtst de pure, volmaakt neutrale setting waarin 'context' als een generische, abstracte entiteit verschijnt. In de witte kunstruimte bestaan alleen het werk, de toeschouwer en de ruimte. De *white cube* is de uitgepuurde scène waarop het presenteren als dusdanig kan gepresenteerd worden, waar object, ruimte en ervaring als 'authentiek' kunnen samenvallen. En in die zin bereikt de *white cube* met de minimal art haar hoogtepunt. Ze wordt als context erkend en aanwezig gesteld, zij het enkel in haar hoedanigheid als geïdealiseerde, geabstraheerde, formalistische, en in die zin nog fundamenteel modernistische ruimte. Nu de *white cube* in de minimal art tot zichzelf is gekomen, kan ze echter alleen nog maar worden aangetast. Elke 'verdere' – of semantische – exploratie van de *white cube* moet wel uitgeven op haar materialiteit, en leiden tot haar deconstructie.

## Het falen van minimal.

### Daniel Buren en Michael Asher

Omwillen van haar abstract ruimtebegrip heeft men minimal art wel vaker van 'medeplichtigheid' met de laatmodernistische ruimte van de *white cube* beticht. Vanuit een hedendaags perspectief – en meer bepaald gelezen vanuit de latere ontwikkeling van *site specificity* – meent men dan te kunnen stellen dat de minimalkunstenaars van het eerste uur de zogenaamde singulariteit of specificiteit van een ruimte toch nog onvoldoende hebben gevat. Minimalistische sculpturen verhouden zich wel tot hun presentatiecontext, maar dat engagement blijft formeel en abstract: 'ze horen er nog niet thuis'. [12] Minimal art zou bovendien een beperkte fenomenologische visie op perceptie koesteren, en elke referentie naar geschiedenis, taal, seksualiteit of macht uitbannen. Ze zou een universalistisch subject veronderstellen dat zonder geslacht is (al heeft het dan een reëel lichaam) en dat buiten elke symbolische orde bestaat. Op de koop toe zou ze de galerie- of museumruimte opvatten als een ideologisch neutrale, waardevrije ruimte. Zulke kritiek is anachronistisch. Ze gaat te veel uit van de latere ontwikkeling van kunst en kunstkritiek. [13]

De exploratie van de artistieke presentatiecontext wordt met minimal art net aangevat. Haar subject mag dan de semantische conditionering van zijn perceptie nog niet reflecteren, met minimal wordt dat subject zich toch al bewust van het feit dat het waarneemt, dat die waarneming in een concrete ruimte en tijd gebeurt, en bepaald wordt door het eigen lichaam. Een tweede generatie minimalkunstenaars zal de definitie van plaats in de vroege minimal art ter discussie stellen en uitbreiden. Daniel Buren, Hans Haacke, Michael Asher, Robert Smithson en Gordon Matta-Clark tonen aan dat een presentatiecontext niet alleen in abstracte termen te begrijpen valt, maar ook bestaat uit een institutioneel geconditioneerde ruimte, een cultureel raamwerk. [14] Zij slagen erin de idealistische premissen van een louter abstracte, esthetische presentatieruimte te ontmantelen. Meteen gaan ze ook voorbij aan de *white cube*. Had de *white cube* in de vroege minimal art haar hoogtepunt bereikt, dan loopt ze met de late of 'postminimal' art op haar einde, én neemt ze een nieuwe start.

In een eerste fase komt het ontmantelingsproces van de *white cube* neer op een letterlijke, materiële exploratie van de tentoonstellingsruimte. In het besef dat de ruimte het werk 'kadert', grijpen kunstenaars letterlijk op de architectuur van dat kader in. Werken als de *Condensation Cube* van Hans Haacke, de *Measurement* series van Mel Bochner, de *Removals* van Michael Asher, of de diverse *In Situ* werken van Daniel Buren (die zich richten op de ramen, deuren of andere 'openingen' in de architectuur) bijten zich vast in de fysieke karakteristieken of grenzen van de ruimte. Deze aandacht voor de letterlijke materialiteit van de tentoonstellingsruimte leidt echter paradoxaal genoeg tot een dematerialisatie van de behandelde plaats. Als bijvoorbeeld Asher in 1974 een scheidingsmuur laat weghalen uit de *Claire Copley Gallery* in Los Angeles – waardoor de galeriste in haar dagelijkse, hoofdzakelijk commerciële beslommingen te kijk wordt gezet – gaat het niet meer om een letterlijke ingreep op de architecturale context. De eigenlijke 'plaats van kritische interventie' bestaat nu uit het geheel aan operaties die op een dergelijke plek worden verricht. De tastbare ingreep is nog slechts een aanleiding om de institutionele of ideologische conditionering van de context aan het licht te brengen.

Hun uitgesproken aandacht voor de (materialiteit van) de tentoonstellingsruimte verklaart tevens dat kunstenaars als Buren of Asher de ruimte van het museum of de galerie zelden of nooit letterlijk 'verlaten'. Hun werk concentreert zich op de limieten die de presentatieruimte eigen zijn. Het refereert wel aan het 'buitengebied', maar bevindt zich nooit volledig buiten. Het bespeelt eerder de grens tussen binnen en buiten, en ensceeneert 'het vertrek' telkens opnieuw om die grens te articuleren. [15] Wanneer Buren in 1969 door de Antwerpse *Wide White Space Gallery* wordt uitgenodigd, laat hij een band van gestreepte aanplakbiljetten letterlijk via de inkomdeur van binnen naar buiten lopen. Alleen als de galerie 'open' is, worden binnen en buiten met elkaar verbonden en is het werk *Travail in situ* volledig

zichtbaar. Buren demonstreert letterlijk dat het vertrek naar buiten zich nooit voltooit, en altijd gebonden blijft aan het institutioneel geconditioneerde 'binnen'. Hij en Asher verwerpen de *white cube* dan ook niet, maar analyseren deze 'schijnbaar neutrale' ruimte en leggen de institutionele lading ervan bloot. Ze demonstreren de limieten van de ruimte zonder ze te overschrijden. 'Nieuwe modellen' voor de *white cube* levert deze praktijk niet onmiddellijk op. De inzet ervan is analytisch, wat dan ook zal leiden tot een flinke ideologische ontzuivering van de tentoonstellingsruimte. Door letterlijk op de ruimte in te grijpen, trachten deze kunstenaars de verschillende operaties die er plaatsvinden, te onthullen en te begrijpen. Wat deze – doorgaans als 'institutionele kritiek' benoemde – praktijk wél toevoegt, is een vierde ruimte, bovenop de driedelige ruimtelijke structuur van de minimal art. De 'institutionele kritiek' toont immers dat de letterlijke presentatieruimte ook een discursieve component bezit. Ze toont de ruimte als een sociaal en institutioneel bepaalde plaats.

### Site-nonsite. Robert Smithson

Robert Smithson is een kunstenaar met een romantisch imago. Hij wordt stevast geassocieerd met zijn letterlijke pogingen om uit de ruimte van het museum of de galerie te ontsnappen. En toch, al heeft hij met *Spiral Jetty* de land art een embleem verschaft, zijn bijdrage valt geenszins te herleiden tot een escapistisch programma. Smithson heeft in zijn korte artistieke carrière een complex parcours afgelegd. Hij gaat van start binnen de gelederen van de minimal art, wordt daarna een tijdje bij de protagonisten van de conceptuele kunst gerekend, en vandaag roept men hem zelfs uit tot de eerste 'poststudio kunstenaar'. [16] Nadere analyse leert verder dat hij zich – ondanks zijn onbetwistbaar romantische 'land art' avonturen – steeds bewust was van het gevaarlijke idealisme achter de museumvlucht. Interviews met de kunstenaar, geschriften van zijn hand én zijn beeldend werk getuigen van een klaar besef van de institutionele limieten. Smithson liet zich ongetwijfeld meermaals tot een retoriek van de vlucht verleiden, maar in plaats van het buitengebied te sacraliseren, ontwikkelt hij daarbij een lucide praktijk waarin ruimtelijke operaties als transformatie, dislocatie en *displacement* centraal staan. [17] In 1969 stelt Smithson dat "elke plek haar limieten kent" en dat de opgave erin bestaat de beperkingen die inherent zijn aan die plek te onderkennen. Hij ziet geen heil in "een romantische zucht naar enige vorm van niemandsland". Artistieke vrijheid schuilt niet in de fantasmatische ontsnapping, maar in "het besef van de overal aanwezige limieten". [18] Het museum valt niet zomaar te verlaten, haar witte kunstruimtes vormen een onvermijdelijke conditie. Iedere overtuiging dat men zich 'buiten' bevindt, blijft opgesloten binnen een eenvoudige dichotomie tussen binnen en buiten, en versterkt zo slechts de discursieve normen en instituties waarvoor een alternatief wordt gezocht. Aan de hand van het begrip *site-nonsite* ontwikkelt Smithson een dialectisch model om de klassieke tegenstellingen tussen binnen en buiten te herdenken. Het *site-nonsite* concept houdt niet in dat men uit de kunstruimte vertrekt, en al evenmin dat men schoorvoetend terugkeert. Wel wordt er voortdurend heen en weer gereisd. Zoals Smithson zelf stelt: "it is the back-and-forth thing." [19]

Voor de *site-nonsite* werken, zoals *The Palisades* uit 1968, selecteert Smithson eerst een plek in het 'buitengebied'. Hij fotografeert ze en neemt enkele stalen van de aldaar aanwezige 'grondstof'. Dat materiaal wordt nadien, begeleid door precieze documentatie, naar het museum of de galerie gebracht. Bij *The Palisades* bijvoorbeeld bestaat de meegenomen grondstof uit een paar middelgrote stukken rots, afkomstig van de klippen van New Jersey. De rotsen zijn in een halfopen stalen kist gestapeld, en worden op de muur begeleid door een korte beschrijvende tekst met plannen van, en informatie over de plaats van herkomst. De korte teksten zijn niet zomaar een label. Doordat ze fungeren als index van de gekozen plek, laten ze die plek in haar afwezigheid verschijnen; op die manier tonen ze waar het om gaat in de *site-nonsite* werken. Smithson zag het *site-nonsite* model immers als een manier om de consistente kunstervaring, die verbonden was met het autonome kunstobject, te ontmantelen. Noch het object, noch de site toont er zich in zijn volledige hoedanigheid; ruimte, object en ervaring weigeren in het moment van de presentatie samen te vallen. De zuivere actualiteit van de waarneming bij minimal art wijkt voor een gespleten of 'verstrooide' perceptie. De

toeschouwer kan het werk noch in de tentoonstellingsruimte, noch op de 'plaats van herkomst' als een object 'uit één stuk', als *a whole* waarnemen. De *nonsite* is immers tegelijk een 'niet-plaats' (het is niet de plek waar het materiaal vandaan komt, en waar het werk zijn specificiteit vandaan haalt) en een *non-sight* (want men krijgt de oorspronkelijke plek op geen enkel moment te zien). Bij Smithson wordt het waarnemend subject zich bewust van het onvermogen ooit volledig of transparant waar te nemen. In het *site-nonsite* werk botsen we immers op de afwezigheid van de site in kwestie; het werk haalt zijn betekenis fundamenteel uit een plek waar het zich niet bevindt. [20] Dit leidt tot een semantische pendelbeweging tussen de plek en de nonsite die haar representeert. Zo schept Smithson – in zijn eigen woorden – een "ruimte van metaforische betekenis", een plaats waar "verkeer" fungeert als een "weidse metafoor". [21] In het werk vallen toeschouwer, ruimte en object nooit samen tot één ervaringsmoment. Het werk is een ruimte die zichzelf voortdurend verplaatst tussen binnen en buiten, tussen de specifieke 'site' en haar representatie.

Met deze supplementaire ruimte introduceert Smithson een nieuw ruimtelijk model voor de *white cube*. De institutionele kritiek had de tentoonstellingsruimte al ontdubbeld in een actuele en een discursieve component, en zo een ruimte toegevoegd aan de ruimtelijke driedigtheid van minimal art. Het *site-nonsite* concept installeert vervolgens, naast een actuele plek in het buitengebied (waar kunstenaars als Buren en Asher enkel naar refereren), nog een vijfde, bijkomende, virtuele ruimte: een niet-plaats. *Site-nonsite* definieert een ruimtelijk raamwerk dat een complexer begrip toelaat van de wijze waarop de actuele, de institutionele, de artistieke en de belevingsmatige ruimtes elkaar overlappen. Het begrip gaat voorbij aan de klassieke dichotomie tussen binnen en buiten, tussen de witte kunstruimte en de buitenwereld. Het is niet gebaseerd op een starre oppositie, maar op een dialectisch model waarbinnen interne en externe, reële en virtuele, fenomenologische en discursieve ruimtes als gelijkwaardig worden beschouwd. De *site-nonsite* vervalt niet in het idealistische geloof om grenzen te overschrijden, of om de *white cube* nog verder te ontmantelen. Zoals Smithson laconiek stelt: "er wordt niets opgelost. Het probleem wordt enkel getoond en aangekaart." [22]

De cruciale demarche van het begrip *site-nonsite* berust in de simultane ontmanteling en herinstallering van de *white cube*: de *white cube* vindt er definitief haar einde, maar neemt er tegelijk ook een nieuwe start. Smithson doorprijkt definitief de idealistische premissen van de *white cube*, en laat de ruimte toch niet achter: hij vertrekt weliswaar, maar keert steeds met de resultaten van zijn excursies of *field trips* terug. Hij doorziet de valse immaterialiteit van de *white cube*, en erkent de ruimte tegelijkertijd als een noodzakelijke materiële en ideologische conditie.

## Architectuur als betekenisveld

Het begrip *site-nonsite* betekent niet alleen een stap in de verdere exploratie van de *white cube*, maar ook een verschuiving in de ontwikkeling van de *site specificity*. Bij Smithson vervalt immers niet enkel de noodzaak van een letterlijke ingreep in de *white cube*; ook elke interventie in het buitengebied wordt ingrijpend geproblematiseerd. Al in de begindagen van *site specificity* maakt de *site-nonsite* duidelijk dat een werk zich tot de specificiteit van een plek kan verhouden zonder dat het tot die plek 'behoort'. Het conceptualistische credo dat een werk geen letterlijke vorm nodig heeft om te bestaan, wordt door Smithson geëxtrapoleerd. Bij hem luidt de stelling dat men niet letterlijk aan de slag moet gaan op een plaats om het toch over die plaats te hebben. Een letterlijke relatie met de actuele tentoonstellingsruimte of met de actuele plek in het buitengebied vormt geen vereiste om met de singulariteit van beide plekken om te gaan. In de prominente aanwezigheid van documentaire media – de *site-nonsite Spiral Jetty* omvat film, tekst, foto's en een landsculptuur – verschijnt de plek vooral als een tekstueel gegeven. Volgens Craig Owens had Smithson daarmee zijn eerste 'echt' postmoderne werk gerealiseerd. De kunstenaar had de "finale doorbraak van taal in het visuele domein" geforceerd, of "het fundamentele displacement van de kunst van het visuele naar het verbale" tot stand gebracht. [23] De *site-nonsite* functioneert als een tekst, een

complex web van heterogene – deels visuele en deels tekstuele – informatie. De letterlijke plaats wordt een betekenisveld, een 'plaats van betekenis'.

Met deze verschuiving installeert de *site-nonsite* een nieuw ruimtelijk model. De modernistische ruimte van de *white cube* is volledig ontmanteld, zowel in haar materiële als in haar discursieve componenten. De *site-nonsite* houdt zich daar niet meer mee bezig; ze vertrekt al van het gegeven dat de kunstruimte nu eenmaal een noodzakelijke materiële context en, als dusdanig, een onvermijdelijke conditie is. Meteen maakt het denken over kunstruimtes zich los van elke letterlijke of louter formalistische architecturale terminologie. Binnen de logica van de *site-nonsite* is de architectuur van een instituut immers niet meer dan de materialisering van een grens tussen binnen en buiten. Die grens is geen letterlijke scheidslijn, ze is het semantische midden waarin de kunst zich beweegt. Buren had dit inzicht nog letterlijk tastbaar gemaakt in een werk; Smithson daarentegen beschouwt het als een conditie zonder meer, en smeedt de differentie tussen binnen en buiten om tot een werkbaar concept.

Smithson was inderdaad één van de eerste kunstenaars die grootse avonturen in de woeste buitenwereld ondernam; maar hij anticipeerde ook op het illusoire van veel hedendaagse *site specific* projecten die zich verbonden willen weten met 'het dagelijkse leven'. Vanuit het *site-nonsite* standpunt zijn de buitenwereld en de kunstwereld autonome betekenisvelden, waarvan de grenzen voortdurend tegen mekaar schuren en soms overlappen, maar nooit kunnen worden opgeheven.

In het museum wordt het verkeer tussen die plaatsen weliswaar materieel aan banden gelegd, maar het krijgt er ook betekenis. Het museum is immers niet zomaar een plaats waar de kunst thuishoort. De kunst wordt er fundamenteel aan een operatie onderworpen: die van het publieke. De *site-nonsite* schept de mogelijkheid om die conditie van openbaarheid – die de minimal art al op een abstract zintuiglijk niveau had binnengebracht – in alle opzichten te introduceren in het denken over architectuur. De *site-nonsite* brengt aan het licht dat de operatie van het publieke, die in de architectuur gematerialiseerd wordt, meer behelst dan het creëren van het juiste licht, de juiste schaal, proportie of ruimte. Aangezien de presentatiecontext een institutioneel en ideologisch geconditioneerde ruimte is, maakt het in eerste instantie niet uit of de ruimte wit is of niet. De letterlijke 'white cube' is niet meer het probleem. Ze is één van de mogelijke gedaantes of vermommingen van de museale conditie, en dus niet meer dan één van de mogelijke plaatsen waar de kunst zich kan ophouden.

## **Alternative Spaces Movement.**

### **Een nieuwe uitvalsbasis.**

Het is niet verwonderlijk dat Robert Smithson altijd verbonden was aan gevestigde, op minimalistische leest geschoeide galleries zoals *Virginia Dwan*, of later *John Weber*. Zijn stellingname laat hem toe zonder problemen in dergelijke ruimtes te opereren; ze maken gewoon deel uit van zijn dialectisch uitgangspunt. Maar Smithson is op dat vlak altijd een uitzondering gebleven. Zijn lucide, genuanceerde positie was in het begin van de jaren '70 – en is in wezen ook vandaag nog – allerm minst vanzelfsprekend. Voor iemand als Dennis Oppenheim bijvoorbeeld, was Smithson niet radicaal genoeg; 'de wereld lag nu eenmaal ongeduldig te lonken'. [24] Men wilde per se naar buiten trekken, op zoek naar alternatieve ruimtes, 'anders' dan die van het museum en de galerie. Smithson lanceert het begrip *site-nonsite* tijdens de hoogdagen van een belangrijke beweging in de jaren '70, *The Alternative Spaces Movement* in New York. Een beweging die Kay Larson ooit omschreef als "een van de krachtigste ondernemingen in de zelfbepaling van de kunstenaar sinds 1945", en die paradigmatisch is voor de letterlijke pogingen van kunstenaars om het klassieke kunstcircuit te verlaten. [25]

Einde jaren '60 en begin jaren '70 resideert een omvangrijke artistieke gemeenschap in de leegstaande fabriekspanden en loftruimtes van de New Yorkse wijk SoHo. Daarbij heel wat kunstenaars – dansers, dichters, muzikanten, acteurs, regisseurs, fotografen, beeldhouwers en schilders – die met hun werk (dat grootschalig, vormloos, conceptueel of theatraal is) niet terecht kunnen in de traditionele tentoonstellingsruimtes van New York. Om hun productie toch een publiek platform te geven, nemen een paar kunstenaars het heft in eigen handen. Ze creëren een circuit van performance- en tentoonstellingsruimtes – zoals *112 Greene Street Workshop*, *Gain Ground*, *Idea Warehouse* of *10 Bleecker Street* – om hun postminimale of 'postobject' kunst te tonen. Samen met de verdeler van kunstenaarsboeken *Printed Matter*, en de tijdschriften *Avalanche* en *Art-Rite* sluiten deze plekken zich aaneen tot een netwerk dat een alternatieve context biedt voor het geijkte tentoonstellingscircuit. Vandaag behoren die ruimtes tot de folklore van het artistieke SoHo, maar begin jaren '70 vormen ze een vitaal platform voor heel wat jonge kunstenaars, gaande van Vito Acconci, Richard Nonas, Mel Bochner, Carl Andre, Alice Aycock, Louise Bourgeois, Dan Graham, Dennis Oppenheim tot dansers als Steve Paxton en Yvonne Rainer, of componisten als John Cage en Philip Glass.

De fundamentele verdienste van het fenomeen van de *Alternative Space* schuilt, zoals Kay Larson terecht stelt, in haar ruimer begrip van de ruimte. Van de minimal art tot de institutionele kritiek was de 'ruimte' al een fundamenteel onderdeel van het *artistieke* programma. De *Alternative Space* gaat een stap verder, en verheft de ruimte tot onderdeel van het *institutionele* programma. *The Alternative Spaces Movement* symboliseert immers niet alleen het verlangen om aan de cleane, institutionele ruimte te ontsnappen, ze ontwikkelt ook een eigen ruimtelijk en institutioneel model om aan dat verlangen tegemoet te komen. Bij de *Alternative Space* zijn ruimte en programma niet van mekaar te scheiden; en beide worden ze gekenmerkt door een open, gastvrije en experimentele ingesteldheid jegens nieuwe artistieke ideeën. De 'space' waarvoor de *Alternative Space* een alternatief wil zijn, is dan ook niet meer de klassieke, cartesiaanse tentoonstellingsruimte. De *Alternative Space* ontwikkelt zich volledig binnen de logica van een geconceptualiseerd ruimtebegrip. Een *Alternative Space* kan net zo goed een loft, een boek, als een radioprogramma zijn; waarbij een boek tegelijk een ruimte én een programma is.

Ondanks de vaak naïeve en romantische retoriek, was *The Alternative Space Movement* zich terdege bewust van de onvermijdelijke publieke conditie van kunst. Met de *Alternative Space* wordt weliswaar het verlangen uitgesproken om 'écht te vertrekken'; maar de alternatieve ruimte articuleert ook altijd dat vertrek *zelf*. Ze maakt het *publiek*. De *Alternative Space* neemt het besef in zich op dat de kunst wel aan een bepaald gevestigd circuit kan ontkomen, maar niet aan haar publieke conditie. Vandaar dat het artistieke vertrek zich, in de *Alternative Space*, voorziet van een eigen institutioneel en ruimtelijk model. De alternatieve ruimte is een ruimtelijk compromis: de institutionele ruimte wordt niet achtergelaten, maar (willens nillens) meegenomen, toegeëigend én gemanipuleerd.

### **Messy minimalism. Gordon Matta-Clark**

Eén van de meest vitale figuren van *The Alternative Spaces Movement* is Gordon Matta-Clark. Hij speelde niet alleen een opmerkelijke historische rol in de beweging (hij richt samen met de verzamelaars Horace en Holly Solomon in 1969 de ruimte *98 Greene Street* op; met vriend en kunstenaar Jeffrey Lew begint hij in 1970 de roemruchte *112 Greene Street*, en met kunstenaar Caroline Goodden en danseres Suzanne Harris in 1971 het restaurant *Food*), ook zijn oeuvre is er onlosmakelijk mee verbonden. Nochtans is Matta-Clark vooral bekend van zijn spectaculaire *Cuttings*, waarbij hij geometrische vormen uit de muren, vloeren en plafonds van een pand sneed (zo voor het in Antwerpen gerealiseerde *Office Baroque* uit 1977) of, in het geval van *Splitting* (1974), een volledige woning in twee zaagde. Om te beginnen trok Matta-Clark voor die werken (bijvoorbeeld de verschillende *Bronx Floors* uit 1973) illegaal naar een leegstaand en bouwvallig gebouw, om er met eigen handen in te 'snijden'. Hij nam telkens foto's van het resultaat, en liet soms zelfs de hele onderneming filmen. De restanten van de uitsnijdingen gingen tenslotte mee, om ze eventueel in een tentoonstellingsruimte te



presenteren. De diversiteit aan producten en restanten die van één zo'n onderneming overblijft, maakt meteen duidelijk dat de *Cuttings* op verschillende niveaus spelen, of dat ze betrekking hebben op diverse 'plekken': er is de plek waar de ingreep gebeurt, en de fotografische of filmische reproductie van die ingreep; er zijn de concrete stukken vloer, wand of plafond die overblijven, en er is de publieke/alternatieve ruimte waar die eventueel worden gepresenteerd. Daarbij laat de context van de *Alternative Spaces Movement* Matta-Clark toe om te goochelen met de ervaringsgeschiedenis van minimal art, de dialectiek van de *site-nonsite* en de letterlijke plekgebondenheid van de *site specificity*.

Het oeuvre van Matta-Clark is in menig opzicht schatplichtig aan dat van Robert Smithson. [26] Beiden waren niet alleen goed bevriend, ze deelden ook talrijke fascinaties, zoals die voor entropie en verval. Maar terwijl het oeuvre van Smithson in de eerste plaats opvalt door theoretische en kritische rigueur, is dat van Matta-Clark gekenmerkt door concrete actie. Matta-Clark profileert zich niet als theoreticus, hij is een uitvoerder, een gedreven en begenadigd performer. [27] Smithson problematiseert bij voorbaat elke ingreep in het buitengebied; Matta-Clark gaat er radicaal aan de slag. Hoewel men daaruit zou kunnen concluderen dat Matta-Clark de inzichten van Smithson onbesuisd naast zich neerlegt, leert een nadere analyse van zijn 'daadwerkelijke' oeuvre het tegendeel. Het is net door de theoretische inzichten van Smithson in praktijk te brengen, dat Matta-Clark nieuwe 'openingen' creëert.

Net als Smithson viseert Matta-Clark een 'transparante kunstervaring'. Zo wil hij met de reeks *Cuttings* een vorm van "interne complexiteit (...) bereiken, zodat men geen eenduidige of overzichtelijke blik op een werk zou kunnen krijgen". Matta-Clark wil werken realiseren die niet in één oogopslag te vatten zijn, die "elke vorm van snapshotkwaliteit weten te ontwijken". [28] Daartoe voert hij minimalistische, formele operaties uit op gebouwen, zoals de volumetrische bewerking van het 'splitsen' van een volledige woning (*Splitting*, 1974), of het extruderen van geometrische figuren zoals cirkels of vierkanten uit wanden of vloeren van een loods (*Day's End*, 1975). Dit resulteert in complexe ruimtelijke omgevingen of installaties, waarin voor Matta-Clark de ervaring van de toeschouwer centraal staat. Die ervaring is echter niet meer samenhangend en continu, zoals die van de minimal art, maar radicaal, extreem of 'subliem'. [29] Het werk *Splitting* maakt de toeschouwer niet enkel op een abstracte manier bewust van zijn eigen lichaam, maar onderwerpt hem ook aan gevoelens als gevaar, hoogtevrees of duizeligheid. Elke vorm van ruimtelijke transparantie, stabiliteit of houvast wordt onderuit gehaald.

Van de verschillende *Cuttings* die Matta-Clark ooit realiseerde, resten vandaag enkel nog afbeeldingen, fotocollages of video-opnames. Alle panden waarin hij ooit te werk ging, zijn ondertussen afgebroken. Voor zijn *Cuttings* ging Matta-Clark steeds, ten dele uit noodzaak maar ook vanuit een ingeboren fascinatie voor architectuur in verval, te werk in bouwvallige of met sloop bedreigde panden. Matta-Clark behaalde weliswaar het diploma van architect, maar architectuur is voor hem niet meer dan een wegwerpartikel; en leegstand is een fundamentele conditie van hedendaagse stedelijkheid, een conditie die niet volgens de klassieke stedenbouwkundige of architecturale strategieën bestreden of verholpen moet worden, maar tijdelijk aangegrepen en gevaloriseerd. Dat de panden waarin hij werkt een snelle afbraak tegemoet gaan, beschouwt hij dan ook niet als een verlies. Integendeel, in de film voor het werk *Bingo X Nights* (1974), wordt de vernietiging van het werk laconiek ten tonele gevoerd. Naar het einde van de film meldt Matta-Clark droogweg hoeveel tijd hem nog rest om de klus te klaren, om uiteindelijk, eenmaal het werk is gerealiseerd, te filmen hoe een bulldozer alles met de grond gelijk maakt. De afbraak van het werk maakt wezenlijk deel uit van de onderneming, en wordt dus ook in beeld gebracht.

Door de afbraak in te calculeren, ontzegt Matta-Clark zijn werken elke kans tot 'voortbestaan'. Hoe cruciaal de ervaring van de toeschouwer ook voor hem is, hij lijkt tegelijk te willen beletten dat die ervaring wordt 'bewaard'. De ervaring manifesteert zich op termijn alleen nog onrechtstreeks, via representaties. Tegenover de *site-nonsite* van Smithson, die de onmogelijkheid van een volledige of transparante kunstervaring in de onmiddellijke representatie situeert, ontvouwt Matta-Clark die verbrokkeling trapsgewijs in de tijd. De

‘verstrooide perceptie’ start bij de ongrijpbare, sublieme lichamelijke ervaring van het ‘échte’ werk – dat slechts een kort leven is beschoren – en eindigt bij de afwezigheid van die ‘échte’ ervaring in de voorstelling van het werk. Een voorstelling die echter, paradoxaal genoeg, op haar beurt een desoriënterend en duizelingwekkend ruimtelijk gevoel verbeeldt. Matta-Clark construeert zijn collages bijvoorbeeld als ‘verstrooide’, esthetische composities van snapshots, of laat in de films van de *Cuttings* de camera als een tollend oog over de gehavende architectuur glijden.

Nochtans was de houding van Matta-Clark tegenover de publieke representatie van zijn werk altijd dubbelzinnig. In tegenstelling tot Smithson, beschouwt hij elke presentatie in een galerie of een museum als een toegeving aan het institutionele systeem: “het is de prijs die nu eenmaal betaald moet worden.” [30] Voor Matta-Clark gaat de échte inzet van zijn werk schuil in het letterlijke ‘buiten’ opereren. Maar welk systeem viseert Matta-Clark daarbij? Zijn ‘buiten’ is toch niet hetzelfde als dat van Smithson? Beide kunstenaars verhouden zich tot een ander institutioneel systeem. Matta-Clark kan zich, in tegenstelling tot Smithson, niet schikken in de traditonele kunstcontext; hij bedient zich van een andere, eigen of alternatieve context. De uitvalsbasis voor zijn vertrek is totaal anders. Smithsons werk is gelieerd aan institutionele zwaargewichten als *Dwan* of *Weber*, terwijl dat van Matta-Clark nauw verbonden is met de context van de *Alternative Spaces*, meer bepaald met die van *112 Greene Street*. [31] Die context bevindt zich zowel letterlijk als figuurlijk ‘buiten’: buiten het institutionele circuit, midden in de stedelijke omgeving. Matta-Clark gaat daarmee niet voorbij aan het verkeer tussen binnen en buiten, maar modelleert de *site-nonsite* van Smithson naar eigen maat. Hij laat de wisselwerking niet achterwege, maar verplaatst de referentiepunten waartussen deze zich afspeelt. Het ‘interieur’ van Matta-Clark valt niet langer samen met het klassieke institutionele ‘binnen’, het wordt onmiddellijk met het buitengebied gecombineerd. De fundamentele zet van Matta-Clark is dat hij de ruimtes waartussen de *site-nonsite* zich ontwikkelt, fundamenteel met het urbane buitengebied laat samenvallen: zowel de plek waar de ingreep heeft plaatsgevonden en even bleef bestaan, als de ruimte waarin representaties van die ingreep te zien zijn, zijn a priori buitengebied. [32] De ruimte van *112 Greene Street* was in zekere zin even urbaan, rauw en stedelijk als de omliggende straten van SoHo. Matta-Clark doet weliswaar een toegeving, maar die is slechts gedeeltelijk. Hij vertrekt niet écht, en keert evenmin écht terug: hij vertoeft op alternatieve plaatsen. Daar is net zo goed sprake van een institutionele conditie, alleen wordt die voortdurend zélf verplaatst en gemanipuleerd.

Het circuit van *Alternative Spaces* laat Matta-Clark en zijn kompanen weliswaar toe buiten het ‘aanvaarde kunstcircuit’ te treden, maar uiteindelijk bedienen ze zich van dezelfde kanalen als het traditionele circuit: een tentoonstellingsruimte (*112 Greene Street*), een magazine (*Avalanche*), en een sociale en discursieve plek (*Food*). Het grote verschil is dat de hele onderneming, in ideologisch en formeel opzicht, op radicale en anarchistische gronden plaatsvindt. De gevoerde tentoonstellingspolitiek was niet enkel vrijer – Matta-Clark had de gewoonte om in *112 Greene Street* te pas en te onpas, op eigen houtje, een ‘werk’ te realiseren of te installeren – maar ook ‘rauer’. De presentatieruimte sloot aan bij de globale urbane sfeer waarin de artistieke productie van SoHo zich afspeelde, gaande van de straat tot de ‘rauwe’ lofts waarin gewoond en gewerkt werd.

## **De loft, een alternatieve typologie**

De krachtige beelden van de tentoonstellingen en performances in de grootschalige lofts van SoHo spreken ook nu nog tot de verbeelding. Ze suggereren doorgaans een verregaande symbiose tussen de ruimte en het gepresenteerde of uitgevoerde werk. We hebben het gevoel dat het ‘daar gebeurde’. De werken ‘hoorden er thuis’. Dit vreedzame en tegelijk heroïsche treffen van kunst – vooral dan kunst die ‘in het heden’ gemaakt wordt – en architectuur is nu al decennialang de grote wensdroom in het denken over kunstruimtes, en meer bepaald over musea en hun architectuur. De vraag luidt: hoe moeten we ruimtes creëren waar de kunst zich niet enkel ‘thuis’ voelt, maar waar ze tevens met alle plezier aan de slag wil gaan. Het fenomeen van de *Alternative Spaces Movement* vormt vandaag dan ook meermaals een

inspiratiebron. Vooral haar trekpleister, de industriële ruimte van de loft, lijkt allerlei beloftes in te houden. In de discussie over museumarchitectuur wordt de 'industriële ruimte' of 'de typologie van de loft' al enige tijd getipt als de gedoodverfde opvolger van de *white cube*. Musea die zich 'alternatief' of 'anders' willen gedragen, bezitten best geen *white cubes* meer, maar *loft-like spaces*. De loft – als toonbeeld van de *Alternative Space* – fungeert tegenwoordig als een 'nieuw architecturaal model', als een van de mogelijke typologieën die de architectuur kan aanwenden om een alternatieve museumruimte te 'ontwerpen'. Daarbij wordt zonder schroom gesproken over 'alternatieve ruimtes' en 'ruimtes die er alternatief uitzien'. [33]

De betekenis van de architectuur voor de *Alternative Space* is echter niet vast te pinnen op de formalistische tentoonstellingstypologie van de loft. Het ging Matta-Clark en de kunstenaars van SoHo immers niet om lofts *an sich*. Hun werk speelde zich af in lofts, werd mét lofts gemaakt, maar het ging niet óver lofts. De *Alternative Spaces Movement* heeft zich trouwens niet eens uitsluitend in lofts afgespeeld. De strategie van bijvoorbeeld *The Institute for Art & Urban Resources* – waar Matta-Clark nauw bij betrokken was – bestond uit het voortdurend bezetten van stedelijke ruimtes. En die ruimte kon niet enkel een loft zijn (*10 Bleecker Street*, 1972) maar ook een ruimte onder een brug (*Brooklyn Bridge Project*, 1971), een oude politiekazerne (*Workspace Program, 77th & 80th Precinct House*, 1972), een klokkentoren (*The Clocktower*, 1972) en een oud schoolgebouw (*P.S. 1*, 1976). Net als de *white cube* is de loft enkel het icoon van een bepaalde beweging en van een bepaalde ideologie. Net zoals de *white cube* niet letterlijk de modernistische ideologie incarneert, is de loft niet de perfecte belichaming van de alternatieve of anti-museale ideologie. Een *white cube* kan immers, net als een loft, 'alternatief' gebruikt worden. Een ruimte is niet alternatief op grond van haar intrinsieke materiële hoedanigheid, ze is dat door de manier waarop er bezit van wordt genomen. Matta-Clark ging aan de slag in een pand omdat de architectuur ervan iets te betekenen had, niet omdat het gebouw er zus of zo 'uitzag'. Matta-Clark beschouwde architectuur bij uitstek als een drager van betekenissen; dat maakte elke ingreep voor hem tot een daad waarbij "een structuur verandert in een daad van communicatie". [34] Reduceert men de betekenis van de *Alternative Space* tot de optie voor een museale stijl – de stijl van de loftachtige, alternatieve, of 'rauw ogende' ruimte – dan veronachtzaamt men de expansie van de kunstruimte van een fenomenologische tot een institutionele en discursieve plek – een ontwikkeling waarbinnen de *Alternative Space* een hoogtepunt vormt. Het zoeken naar alternatieve ruimtes voor de *white cube*, van Morris tot Matta-Clark, heeft meer opgeleverd dan een nieuwe gedaante of een alternatieve typologie. Het heeft geleid tot een alternatief gebruik van architectuur. De specifieke loftarchitectuur van *112 Greene Street* heeft ongetwijfeld de formele ontwikkeling van een groot aantal oeuvres gestimuleerd en gestuurd; maar het belang van de architectuur zat bovenal in de 'mentale gebruiksvrijheid' die de ruimte bood. Jeffrey Lew heeft de materiële en ideologische vrijheid van zijn eigen ruimte in een puntige uitspraak samengebond: "In most galleries you can't scratch the floor. Here you can dig a hole in it. Gordon Matta even dug up the basement." [35] Maar daarvoor had Matta-Clark geen loft nodig: voor het werk *Descending Steps for Batan* (1977) graaft hij een gat in de kelder van de Parijse galerie Yvonne Lambert. Baldessari noemde Matta-Clark ooit een 'messy minimalist'. En inderdaad, het maakt Matta-Clark niet meer uit of ruimtes wit en clean, dan wel rauw en smerig zijn, zolang hij er maar mee kan rotzooien.

## Noten

[1] Hal Foster, *The Return of the Real: The Avant-Garde at the End of the Century*, Cambridge, Massachusetts / London, England, MIT Press, 1996, p. 38.

[2] Brian O'Doherty, *Inside the White Cube: The Ideology of the Gallery Space*, Berkeley, University of California Press, 1999, p. 77.

[3] Robert Morris, *Notes on Sculpture, Part 1*, in: Robert Morris, *Continuous Project Altered Daily. The Writings of Robert Morris*, Cambridge, Massachusetts / London / New York, The MIT

Press / Solomon R. Guggenheim Museum, 1993, p. 8.

[4] Rosalind E. Krauss, *Passages in Modern Sculpture*, London, Thames and Hudson, 1977, pp. 259-260.

[5] Voor een definitie van de heterogeniteit van de minimal art als een 'practical field', zie: James Meyer, *Minimalism. Art and Polemics in the Sixties*, New Haven / London, Yale University Press, 2001, pp. 6-9.

[6] Voor een duiding van het belang van de tentoonstellingen binnen de respectievelijke oeuvres, en voor een uitgebreide beschrijving van de aanwezige werken, zie: *ibid.*, pp. 100-102 (Flavin), pp. 113-116 (Morris), pp. 129-133 (Andre).

[7] Roselee Goldberg, *Space as Praxis*, in: *Studio International*, vol. 190, nr. 977, september/oktober 1975, p. 134.

[8] Robert Morris, *op. cit.* (noot 3), pp. 15-16, 17.

[9] Donald Judd, *Artists on Museums*, in: Donald Judd, *Complete Writings 1959-1975*, Eindhoven, Lecturis bv., 1987, p. 195.

[10] James Meyer, *op. cit.* (noot 5), pp. 100-105.

[11] Carl Andre, *An Interview with Carl Andre*, in *Artforum*, vol. XII, nr. 10 (juni 1970), p. 55.

[12] Douglas Crimp, *Redefining Site Specificity*, in: Douglas Crimp, *On the Museum's Ruins*, Cambridge, Massachusetts / London, England, MIT Press, pp. 154-155.

[13] Hal Foster, *op. cit.* (noot 1), p. 43.

[14] Rosalind E. Krauss, *Overcoming the Limits of Matter: On Revising Minimalism*, in: John Elderfield, *American Art of the 1960s*, New York, The Museum of Modern Art / Harry N. Abrams, Inc., 1991, p. 138. Alsook: Miwon Kwon, *One Place after Another: Notes on Site Specificity*, in: Erika Suderburg (Ed.), *Space, Site, Intervention. Situating Installation Art*, Minneapolis / London, University of Minnesota Press, p. 39.

[15] Voor een analyse van de artistieke museumvlucht, zie: Wouter Davidts, *Het museum buiten spel gezet. Over stadstentoonstellingen*, in: *De Witte Raaf*, nr. 88, november-december 2000, pp. 17-19.

[16] Caroline A. Jones, *Machine in the Studio. Constructing the Postwar American Artist*, Chicago / London, The University of Chicago Press, 1996, p. 274.

[17] Gary Shapiro, *Earthwards: Robert Smithson and Art after Babel*, Berkeley / Los Angeles / London, University of California Press, 1995, p. 56.

[18] Robert Smithson, *Earth (1969). Symposium at White Museum, Cornell University*, in: Jack D. Flam, *Robert Smithson: The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996, p. 185.

[19] *Ibid.*, p. 178.

[20] Pamela M. Lee, *Object to Be Destroyed. The Work of Gordon Matta-Clark*, Cambridge, Massachusetts / London, England, MIT Press, 2000, p. 38.

[21] Robert Smithson, *A Provisional Theory of Non-Sites (1968)*, in: Jack D. Flam, *op. cit.*

(noot 18), p. 364.

[22] Robert Smithson, *Robert Smithson, June 20, 1969*, in: Patsy Norvell & Alexander Alberro (reds.), *Recording Conceptual Art: Early Interviews with Barry, Huebler, Kaltenbach, LeWitt, Morris, Oppenheim, Siegelau, Smithson, and Weiner by Patricia Norvell*, Berkeley, University of California Press, 2001, p. 126.

[23] Craig Owens, *Earthwords*, in: *October*, nr. 10, 1979, pp. 122-123.

[24] Anne-Françoise Penders, *En Chemin, Le Land Art. Tome 1: Partir*, Brussel, La Lettre Volée, Collection Essais, 1999, p. 40.

[25] Kay Larson, *Rooms with a Point of View*, in: *Artnews*, oktober 1977, p. 33. Voor een beschrijving en overzicht van de beweging, zie o.m. Jacki Apple & Mary Delahoyd, *Alternatives in Retrospect: An Historical Overview 1969-1975*, New York, New Museum, 1981, en René Block, *New York, Downtown Manhattan, SoHo: Ausstellungen, Theater, Musik, Performance, Video, Film*, Berlin, Akademie der Künste, 1976, pp. 239-251.

[26] Pamela M. Lee, op. cit. (noot 20), pp. 34-48.

[27] Judith Russi Kirshner, *Non-uments*, in: Corinne Diserens, *Gordon Matta-Clark*, IVAM Centre Julio Gonzalez, Valencia, 1992, p. 366.

[28] Gordon Matta-Clark, in: *ibid.*, p. 367.

[29] Pamela M. Lee, op. cit. (noot 20), pp. 114-161.

[30] Gordon Matta-Clark, in: Donald Wall, *Gordon Matta-Clark's Building Dissections*, in: *Arts*, vol. 50, nr. 9, p. 76.

[31] Corinne Diserens, *The Greene Street Years*, in: Corinne Diserens, op. cit. (noot 27), p. 359.

[32] Julie H. Reiss, *From Margin to Center. The Spaces of Installation*, Cambridge Massachussets / London, England, The MIT Press, 1999, p. 115.

[33] Victoria Newhouse, *Towards a New Museum*, New York, Monacelli Press, 1998, p. 109.

[34] Gordon Matta-Clark, in: Corinne Diserens, *The Greene Street Years*, in: Corinne Diserens, op. cit. (noot 27), p. 360.

[35] Jeffrey Lew, in: Robyn Brentano & Mark Savitt, *112 Workshop, 112 Greene Street: History, Artists & Artworks*, New York, New York University Press, 1981, p. viii.